



*Insidie di una periodizzazione bipolare nella storiografia
artistica sul Settecento: rococò versus neoclassicismo*

ORIETTA ROSSI PINELLI

ABSTRACT

The tradition in the study of art-history adopted the *style* to set different period terms. Besides, an evolutionary conception in history associated each style to a different age. This way of simplifying provoked a series of misunderstandings and was eventually a hindrance to the pluralism in each age. Briefly, various scholars split the arts in the Eighteenth Century in two main branches, the first one (ideally set in the first half of the century) called “rococo”, the second one “neoclassical”. However, in the last three decades a significant minority expressed harsh critics to this classification.

Un appassionato dei gatti come Thomas Eliot pose scherzosamente la questione di come il gatto chiamasse se stesso. Il mammifero ha un nome con cui gli umani lo identificano: gatto. Ha quasi sempre un nome con cui ciascun umano chiama il proprio felino. Ma l'amico a quattro zampe come pensa se stesso? Due noti storici dell'arte di seconda metà del Novecento (Michael Baxandall ed Enrico Castelnovo) hanno fatto di questo bizzarro interrogativo un apologo per mettere a fuoco le difficoltà che si incontrano quando si indaga sul passato. Un apologo che concorre a sollecitare la massima attenzione quando si tenta di percepire l'intenzionalità degli artisti nella produzione di testi o di immagini. Negli ultimi quaranta/cinquanta anni la storiografia artistica ha volentieri considerato questo aspetto come un momento significativo per la comprensione stessa delle opere. Ma per individuare quale possa essere il terzo nome del gatto, e comunque avere una visione storica articolata, non servono solo metodologie appropriate, ma anche un modello periodizzante di ampio respiro.

Il modello periodizzante più frequentato nella nostra disciplina, invece, non sempre ha favorito la ricerca, fatta eccezione, forse, per quella degli studiosi più dichiaratamente organici alla critica stilistica. La tradizione più strutturata ed annosa della storiografia artistica, infatti, ha prediletto l'indagine sulla 'maniera' di ciascun artista, sul suo stile. 'Maniera' soggetta ora ad una visione ciclica del tempo ora ad una lineare. Cronosofie che hanno convissuto senza eccessive conflittualità, per lo meno nella nostra disciplina. Contestualmente, soprattutto nel XIX secolo, anche per il potente contributo del pensiero hegeliano, lo *stile* favorito da un diffuso consenso in molti luoghi e per un lungo periodo, venne ad assumere una connotazione molto ampia fino ad essere identificato con lo 'spirito del tempo' nella sua totalità.

Per gli studi sul Settecento, l'assunzione di un presupposto come lo 'spirito del tempo', di per sé nozione assai discutibile, ha creato semplificazioni – a mio avviso – decisamente inquinanti. Da un canto, infatti, la letteratura artistica più tradizionalista vorrebbe far credere che una prima metà del secolo sia stata segnata da un forte debito verso la cultura 'barocca', in forme addolcite e molto variegate: il 'rococò' o 'barocchetto'. La seconda metà del secolo, invece, sarebbe stata connotata da una 'inevitabile' reazione a quello 'sfaldamento' della forma barocca, e sarebbe stata caratterizzata da un 'nuovo', generalizzato, rigore compositivo e formale: il 'neo-classicismo'. Con buona pace della straordinaria ricchezza delle sperimentazioni linguistiche che hanno connotato l'insieme della produzione visiva del secolo, se pur ci si vuole attenere all'ambito dei soli aspetti stilistici.

Di fronte a tali semplificazioni viene sempre più voglia di serrare le fila intorno a quanto scriveva, dal volontario esilio americano, Henri Focillon sul *tempo storico*, nel 1940:

Un periodo, anche corto, di tempo storico comporta un grande numero di piani o, se si vuole, di stratificazioni. La storia non è un divenire hegeliano. Essa non somiglia ad un fiume che trascina alla stessa velocità e nella stessa direzione gli eventi e i frammenti di avvenimenti. È proprio la diversità e l'ineguaglianza delle correnti che costituiscono quello che noi chiamiamo storia. Dovremmo piuttosto pensare ad una sovrapposizione di strati geologici, differentemente inclinati, a volte interrotti da fratture brusche, e che, in uno stesso luogo, in uno stesso tempo, ci consentono di co-

gliere numerose età della terra, se è vero che ogni frazione di tempo trascorso è a sua volta passato, presente e avvenire¹.

In questi ultimi decenni le scienze dure e soprattutto quelle umanistiche hanno concorso, sull'onda di conoscenze e acquisizioni sempre più ampie e diversificate, a sostituire i 'singolari' con i plurali, le maiuscole con le minuscole. Il *Tempo* con i *tempi*. Tuttavia nelle scansioni periodizzanti la vischiosità dei modelli forti, massimamente delle antinomie, è rimasta in agguato. Appare ancora a molti studiosi una 'comoda' griglia per la ricerca.

Per arrivare, quindi, a mettere a fuoco il perché la scansione bipolare rococò/neoclassicismo non corrisponda alla molteplicità di scelte culturali maturate nel corso del secolo XVIII, mi sembra utile puntualizzare alcune questioni.

Premesso che nella produzione artistica occidentale, da che mondo è mondo, si sono accavallate, fuse, scontrate, ignorate soluzioni linguistiche diverse, a volte correlate alle iconografie e alla committenza, altre volte del tutto scollegate, è anche vero che per il Settecento l'irrompere del libero mercato nell'economia reale, ha provocato condizioni in qualche modo innovative. Le botteghe artistiche si specializzarono in maniera sempre più efficace, quelle legate ai protagonisti di maggior prestigio si aprirono a giovani artisti come libere accademie. Le accademie istituzionali dedicate alla formazione artistica, a loro volta, si centuplicarono grazie all'esplicito interessamento di numerosi regnanti europei. Questi, sull'onda dei successi italiani e francesi, fecero a gara per finanziare le nuove istituzioni perché esse producevano ricchezza, incrementando un mercato artistico sia all'interno che all'esterno dei singoli paesi. Nel corso del Settecento la domanda di prodotti artistici di alta qualità (non solo dipinti o sculture d'invenzione ma anche copie, repliche a stampa, in porcellana biscuit, in mosaico minuto, in marmo e quant'altro) ebbe una vera impennata. Il pubblico delle arti era aumentato e si era molto diversificato.

Gli artisti raggiunsero un obbiettivo cui aspiravano da secoli: cominciarono ad essere riconosciuti come intellettuali autonomi pro-

¹ Traduzione mia da Henri Focillon, *L'an Mil*, pubblicato postumo nel 1952 da Armand Colin, Parigi, scritto nel 1940 negli Stati Uniti, in E. Castelnauovo, *La cattedrale tascabile*, Sillabe, Pisa 2000, p. 257.

prio come i letterati, che però godevano da tempo di quello *status* privilegiato. Gli artisti erano stati favoriti indirettamente anche dalla ricerca dei filosofi sul senso e la natura del 'bello', dell'arte, che aveva portato alla definizione di una corrente di pensiero autonomo: l'estetica.

Ma non basta. Sin dagli ultimi anni del Seicento le arti, come presumo la letteratura, furono investite da un processo di secolarizzazione che, nell'ambito della produzione di immagini, incise sulla natura e sulla ricezione stessa delle opere. Il pensiero 'libertino', cioè a-religioso, tra mille ostacoli, intaccò i fondamenti delle società gerarchiche e teocratiche controriformate. Destinata a confermarsi nel corso dei decenni, la secolarizzazione minò i fondamenti stessi della funzione dell'arte nella cultura religiosa. Le immagini della Vergine, dei santi, del Padreterno, ma anche di un sovrano, vennero sempre meno percepite nella loro tradizionale sacralità. Ancora alla fine del Seicento, al cospetto di un ritratto del Re Sole, ad esempio, non si potevano voltare le spalle, perché il dipinto incarnava l'essenza metafisica della regalità. La medesima *presenza* si percepiva nei soggetti religiosi. L'arte aveva rappresentato per molto tempo una dimensione trascendentale che le guerre iconoclaste stanno lì a testimoniare. Con il diffondersi del libero pensiero, del pensiero laico, secolare, le immagini se ne liberarono a poco a poco. Proliferarono, di conseguenza, rappresentazioni artistiche legate alla mitologia ma anche alla vita quotidiana, alla dimensione erotica e galante, ma anche all'empatia con il mondo naturale nei suoi aspetti emotivamente più coinvolgenti.

La trascendenza fu quindi sostituita da immagini e atmosfere intese a provocare nel pubblico piacere, sorpresa, entusiasmo, passioni, curiosità, sperdimento.

In particolare i protagonisti francesi di questa non piccola trasformazione si mostrarono consapevoli della novità e sottolinearono le nuove proposte artistiche con un lessico ben definito: il *Goût Moderne* o *Petit Goût* a sottolineare la distanza dal *Grand Goût* della tradizione pittorica e architettonica dell'età di Luigi XIV. Quella *moderna* era una produzione che coinvolgeva l'architettura come gli arredi, i giardini, gli arazzi, le tele, la scultura, gli stucchi. Un'arte totale che si faceva palcoscenico della vita di società e ne scandiva i tempi, indirizzando le scelte e le sofisticate modalità. Un'arte ispirata al *Béau Desordre* che

racchiudeva quel principio di verità insito nella bellezza imprevedibile della natura reale, in evidente antitesi con le teorie del bello ideale².

Le fonti, le opere ed in particolare le definizioni linguistiche create dagli storici coevi, contraddicono quindi manifestamente la visione periodizzante di una produzione artistica di primo Settecento debitrice di modelli 'barocchi', pur ingentiliti. Se di fratture vogliamo proprio parlare allora una di queste la si può individuare già nei primi decenni del secolo con il diffondersi di una cultura 'libertina' cioè secolarizzata. Una cultura che aveva iniziato a fermentare nello straordinario crogiuolo di liberi pensatori confluiti da molti Paesi europei nella tollerante città di Amsterdam sin dagli ultimi decenni del XVII secolo. Naturalmente le vischiosità culturali sono nella natura delle cose e non è infrequente riscontrare, per alcuni decenni a seguire, il riproporsi di modelli estranei al *goût moderne* e all'incalzare di un nuovo sentire. Comunque, la distanza tra la cultura egemone nelle monarchie teocratiche e quella che andava acquisendo sempre maggiori consensi già nel primo Settecento non poteva essere più profonda e non poteva non coinvolgere anche la produzione visiva³.

Quella celebrata 'modernità', cui corrispondeva una notevole libertà linguistica, si andava rivelando non priva di qualche preoccupante conseguenza. Quei prodotti figurativi e architettonici tanto apprezzati dai committenti e dal pubblico correvano infatti il rischio di venire omologati ai molteplici beni di lusso che circolavano nel vecchio continente. «Le belle arti trovano più vantaggio a lavorare molto che a lavorare bene», si lamentava Diderot nelle *Mémoires pour Catherine II* (Pietroburgo 1773-74), «Carrozze, statue, quadri, vini da tutte le contrade, parchi, castelli, capolavori dei Gobelins e delle Savonneries» andavano a consolidare la relativa precarietà dinastica o economica di molti nuovi aristocratici. L'alta domanda di opere e il tipo di esigenze imposte dai committenti provocavano, sempre secondo il filo-

² Ch. La Motte, *Essai sur la peinture et la poésie*, Paris 1730, p. 115.

³ Personalmente preferisco non parlare di 'fratture' perché ad uno sguardo ravvicinato le fratture non appaiono più tali, a meno che non siano provocate da cataclismi naturali o bellici. Piuttosto capita di verificare fasi di accelerazione nel corso di qualche processo storico, accelerazioni che possono innescare una serie di aspetti innovativi.

sofo, un appiattimento dell'impegno morale dell'artista: «Vien ormai fa solo sovrapposte, Boucher dipinge oscenità per il boudoir di un grande, Vernet è occupato nella sala da pranzo di un'attrice»⁴. La possibile equazione tra arti e vini pregiati, tappeti, stoffe preziose creò un certo malessere in non pochi addetti ai lavori. Un malessere che si tradusse non tanto in scelte stilistiche quanto in orientamenti iconografici. Alcuni intellettuali si impegnarono, infatti, a sperimentare percorsi alternativi capaci di restituire alle arti visive l'autorevolezza perduta. Nessuno però fu tentato dal ritorno al passato. Per sottrarsi allo *status* di bene di lusso le arti dovevano puntare su valori nuovi, valori civili atti a coadiuvare l'educazione dei 'nuovi' cittadini, non più semplici sudditi. Le due posizioni restarono conflittuali e vitali fino alla Rivoluzione francese, che favorì, senza incertezze, la corrente pedagogico-propagandistica e, a quella data, anche un'omologazione linguistica in chiave rigorista e ideologica. Imitare lo stile delle repubbliche greche e romane significava trasmetterne il modello politico.

Nel corso del secolo invece si verificò un moltiplicarsi di generi artistici in parte già collegati ad una tradizione, in parte rispondenti alle tante sollecitazioni dei tempi moderni. L'incremento di viaggi transoceanici per stabilire nuove rotte mercantili fu occasione per ricognizioni geografico-astronomiche registrate da pittori avventurosi, indotti ad elaborare nuovi modelli figurativi e nuove scale cromatiche per registrare situazioni inconsuete. L'industria produceva prodotti a cui serviva una 'forma' che gli artisti erano chiamati ad immaginare, e anche qui necessitava molta creatività. L'industria, inoltre, modificava gli orizzonti naturali. I paesaggi punteggiati (in alcuni paesi) da ciminiere o da grandi opifici affiancavano quelli 'pittoreschi' o 'sublimi'. Gli schemi compositivi e cromatici alla Claude Lorrain resistevano con varianti, ma non rispondevano all'impatto con situazioni orografiche e climatiche nuove. Si pensi solo all'irrompere dei paesaggi d'alta montagna o di ghiacciai. Una produzione, nel suo complesso, che sfugge di fatto ad uno schema periodizzante stilistico-bipolare.

⁴ Le citazioni si trovano in O. Rossi Pinelli, *Le arti nel Settecento europeo*, Einaudi, Torino 2009, p. 109.

È comunque innegabile che la fase di sperimentazione aperta dal lento processo di perdita di trascendenza sia stata segnata anche da indirizzi di ricerca collegati al classicismo seicentesco, quello alla Poussin o alla Domenichino. Un classicismo che, trapassando il secolo, si schiariva, si impregnava di luce, si secolarizzava nei soggetti, ma conservava gli equilibri formali della tradizione. Tuttavia anche questo tipo di produzione artistica non coinvolse del tutto quel genere storico-religioso che gli era proprio nel Seicento. Se scene di carattere storico potevano essere realizzate sull'onda dello 'stile moderno', scene erotiche potevano disporsi sulla tela in ritmi pacati e antichizzanti. Lo ha ampiamente sottolineato a suo tempo, era il 1967, un fondamentale saggio dell'americano Robert Rosemblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*⁵. L'autore sosteneva e dimostrava come il proliferare di soggetti esemplari, gli *exempla virtutis*, non avesse comportato l'adozione di uno stile né classico né neoclassico, ma una varietà di linguaggi molto diversificati tra loro, così come tutte le altre manifestazioni coeve.

Il volume di Rosemblum ha costituito un vero giro di boa negli studi sull'arte nel Settecento e sulla periodizzazione legata al binomio stilistico rococò/neoclassicismo. Ma, nonostante l'immediato successo dell'autore, il contenuto innovativo fu trascurato per molto tempo. In Italia fu tradotto solo nei primi anni Ottanta. Rosemblum proponeva di calibrare la periodizzazione sulla cronologia; una cronologia di segmenti ampi e fluidi. Un tardo Settecento, indefinito nel suo inizio e nella sua conclusione. Lo studioso ometteva la parola 'neoclassico' dal titolo (anche se a quella data si trattava di un termine pervasivo), tuttavia gli dedicava un ampio ragionamento nel primo capitolo, che si concludeva riconoscendo trattarsi di una categoria storiografica assolutamente inappropriata ma tuttavia di una qualche 'comodità'. Era necessario, però, come già aveva proposto Rudolph Wittkower in *Art and Architecture in Italy 1600-1750* (1958)⁶ per altre categorie stilistiche, attenuarne la natura semplificatoria affiancando, di volta

⁵ R. Rosemblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1967.

⁶ R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Penguin Books, Harmondsworth 1958.

in volta, al sostantivo un aggettivo qualificativo chiarificatore. Di più, in quel decennio, non si poteva tentare.

Gli anni Sessanta, infatti, per la storiografia artistica, furono anni intensamente segnati dalla preoccupazione di arrivare a definire al meglio l'identità delle 'etichette' stilistiche periodizzanti nella storia dell'arte. Convegni un po' dovunque e monografie si susseguivano per costruire profili attendibili, anzi magari inoppugnabili, delle nozioni stilistiche invalse nella periodizzazione storico-artistica. Al vertice degli interessi c'era il Rinascimento, il manierismo e il barocco. Di rococò e di neoclassicismo si disquisiva con minore intensità perché nell'insieme la produzione del XVIII secolo appariva, ai più, poco rilevante. Erano anni – almeno in Italia (ma non solo) – in cui numerosi storici dell'arte seguitavano ad ispirarsi, spesso stancamente, all'estetica crociana. Il cosiddetto 'rococò' esprimeva una visione del mondo che appariva loro priva di valore ed era quindi sottovalutata. Ancora oggi non sono numerosi gli studi su quella produzione, ad eccezione di mostre e monografie dedicate a singoli artisti cui finalmente viene riconosciuta una particolare rilevanza. Fanno eccezione quei paesi che hanno goduto di una stagione 'rocaille' particolarmente prolifica.

Se negli anni sessanta il 'rococò' appariva quindi un'involuzione nell'egemone visione evolutiva e progressista delle arti, il cosiddetto neoclassicismo veniva fatto coincidere con la cultura accademica, vale a dire con quanto di più aberrante un'epoca, segnata dal trionfo delle avanguardie post-belliche, potesse immaginare.

Ciò nonostante, già nel 1962 Carlo Basso, contro i pregiudizi, mise a punto un dettagliato resoconto sulla storiografia del neoclassicismo a partire dagli anni Venti del '900⁷. Per primo sottolineò le discrasie e i vani tentativi di trovare una risposta univoca per la nozione di 'neoclassico', anche se in genere si concordava su un suo inizio intorno alla metà del secolo, mentre più arduo era definirne la conclusione. Basso, da parte sua, sosteneva una certa convergenza di esiti tra il primo 'neoclassicismo' prepolitico e quello rivoluzionario, mentre altri studiosi distinguevano almeno tre fasi differenti, cronologicamente

⁷ C. Basso, *Le interpretazioni del neoclassicismo nella moderna critica d'arte*, s.e., Milano 1962.

in successione: un 'proto' neoclassicismo, un neoclassicismo 'maturo', un 'tardo' neoclassicismo.

È un dato di fatto che, ancora negli anni '60, gli studi sul Settecento in genere fossero largamente carenti sul piano delle conoscenze dei manufatti e degli artisti. Solo in Gran Bretagna si andavano analizzando, già dai primi del Novecento, le opere degli artisti del XVIII secolo inglese perché rappresentavano la testimonianza della totale emancipazione di quella scuola nazionale. La Gran Bretagna comunque appariva molto poco coinvolta dal 'rococò' e solo un tantino di più dal 'neoclassicismo'. Anche se qualche libro sull'arte neoclassica anche inglese non mancò, come quello di David Irvin⁸. In Francia, gli studiosi prestavano attenzione soprattutto all'architettura di '600 e '700, segnata da un'impronta chiaramente classicista che arrivava alle sperimentazioni 'iper-moderne' di Boullée e di Ledoux, considerati architetti rivoluzionari. L'attenzione alla grande pittura di primo Settecento si consolidò solo con le grandi mostre monografiche curate, a partire dalla fine degli anni Settanta, da uno dei più celebri direttori del Dipartimento di pittura del Louvre, Pierre Rosenberg (poi direttore dell'intero museo).

Tuttavia già nel 1912, proprio in Francia veniva pubblicato un libro, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785* di Jean Locquin che gettava una luce completamente diversa sul periodo, trattando di significati, di valori e non di stile⁹. Costui aggirò la consuetudine ad enfatizzare la personalità degli artisti, infrangendo la consolidata certezza che le innovazioni stilistiche e culturali fossero prodotte dalla genialità di singoli artefici, da una loro opera e in un certo anno. Contestava il diffuso entusiasmo per le 'fratture'. Dimostrava, al contrario, che le innovazioni erano il risultato di vicende lunghe e corali. L'artista prescelto era David, il dipinto *Il giuramento degli Orazi*, la data il 1784-85. Da questa terna, secondo un'opinione molto consolidata, iniziava (e per alcuni inizia ancora) l'inarrestabile marcia verso la modernità, anche se il suddetto artista restava un protagonista poco amato. Locquin non sottovalutava l'importanza della celebre tela, ri-

⁸ D. Irvin, *Neoclassicism*, Phaidon, London 1997.

⁹ J. Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, H. Laurens, Paris 1912 (riproduzione anastatica: Arthema, Dijon 1978).

conosciuta dai Francesi (e non solo) come un manifesto *ante-litteram* della rivoluzione dell'89, e non contestava neppure l'enfasi che la storiografia poneva sulla 'modernità' dell'opera. Tuttavia addentrandosi negli atti dei *Procès-verbaux* dell'Académie Royale des Beaux Arts, negli inventari, nelle corrispondenze, nelle 'memorie' di artisti e di intellettuali, faceva emergere una realtà ben diversa. David e la sua importante produzione artistica erano solo il momento di arrivo di un processo culturale che era stato innescato, decenni prima, dalla pubblicazione di *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747) di Étienne La Font de Saint Yenne (1688-1771)¹⁰. David non sarebbe mai arrivato a dipingere il suo *Giuramento* senza che «un insieme di assai complesse circostanze d'ordine non solamente artistico e dottrinario, ma amministrativo e morale, archeologico e letterario»¹¹ non avessero messo in moto una 'riforma estetica' che aveva portato ad una ripresa su larga scala della pittura di storia con i suoi contenuti etici e didattici. I protagonisti di questa avventura culturale non erano solo artisti, ma intellettuali delle più alte istituzioni governative, delle Accademie, della cerchia degli illuministi. Molti di loro erano legati per 'gusto' o per vocazione alla 'petit manière', cioè al cosiddetto 'rococò', verso cui lo studioso non esprimeva alcun giudizio negativo. L'opera di David si innestava in quell'articolato contesto, ne era il risultato finale. La metodologia di ricerca di Loquin contraddiceva la diffusa periodizzazione bipolare basata esclusivamente su aspetti stilistici.

Se Loquin ha eluso la questione del neoclassicismo, chi lo affrontò esplicitamente, ma per ribaltarne il dominante giudizio negativo fu Mario Praz, anglista e sofisticato collezionista. Pubblicò nel 1940 *Gusto Neoclassico*, un libro destinato a continue ristampe¹². Lo studioso aveva individuato la coerenza di un percorso nella tradizione classicista che veniva da lontano e sfociava nella rivoluzione francese e nel cosiddetto 'Stile Impero' (definizione oggi in crisi). Lo studioso si riferiva a quella tradizione che affondava le radici nei testi pittorici di

¹⁰ É. La Font de Saint Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, Chez J. Neaulme, à La Haye 1747.

¹¹ Loquin, *La Peinture*, cit., p. XXXVII.

¹² M. Praz, *Gusto Neoclassico*, Sansoni, Firenze 1940.

Domenichino, Poussin, Palladio e nella visione poetica di Milton. Il lavoro di Praz intendeva contribuire alla storia della cultura e del gusto e riuscì a infrangere la diffidenza e l'indifferenza verso quella produzione che apprezzava molto e aveva scelto di analizzare.

Non tanto di neoclassicismo quanto di una fase estrema della tradizione classicista scriveva, anni dopo, nel 1960 Corrado Maltese in una *Storia dell'arte in Italia 1785-1943* che superava le scansioni stilistiche privilegiando la cronologia e a geografia. A lui interessava sottolineare soprattutto le convinzioni e gli obbiettivi politici degli artisti di fine Settecento coinvolti con la rivoluzione francese, come di quelli attivi nei periodi successivi¹³.

Intorno alla fine degli anni Sessanta si intensificarono le ricerche sulla seconda metà del Settecento. Oltre al libro già citato di Rosemblum, nel 1968 uscì *Neoclassicism, Style and Civilization* di Hugh Honour, destinato anche questo ad un grande successo¹⁴. Un libro che – diversamente da quello di Rosemblum – assumeva la nozione di neoclassico come un dato di realtà incontrovertibile, ma che analizzava le singole opere con intelligenza e profondità. Nel 1969 John Summerson dava, a sua volta, alle stampe *The Architecture of the Eighteenth Century*, che si apriva con l'eredità del barocco romano, il rococò, il razionalismo e la svolta classicista. Un libro che riproponeva il binomio stilistico, ma che, essendo fortemente ancorato all'analisi delle opere, nonostante tutto, sfuggiva alle semplificazioni classificatorie¹⁵.

Nel 1972 il neoclassicismo veniva definitivamente riconosciuto come un'ineludibile fase delle vicende artistiche europee grazie ad una memorabile mostra londinese, cui collaborarono sia Rosemblum che Honour, curata da numerosi comitati di specialisti europei ed americani¹⁶. David restava un 'astro freddo' anche se il *Giuramento degli Ora-*

¹³ C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Einaudi, Torino 1960.

¹⁴ H. Honour, *Neoclassicism, Style and Civilization*, Penguin Books, Harmondsworth 1968.

¹⁵ J. Summerson, *The Architecture of the Eighteenth Century*, Thames and Hudson, London 1969.

¹⁶ *The Age of Neo-classicism*, Catalogue of the XIV Exhibition of the Council of Europe (London, Royal Academy of Art and Victoria and Albert Museum, 9 September-19 November 1972), The Art Council of Great Britain, London 1972.

zi si riaffermava come indiscusso incunabulo della modernità, un'opera che aveva segnato una frattura. Il libro di Loquin lo ricordavano in pochi, anche se era destinato ad una prestigiosa ristampa anastatica di lì a meno di dieci anni.

A partire dalla fine degli anni Ottanta gli studi sul Settecento ed in particolare sulla seconda metà del secolo si intensificarono ulteriormente, ma la critica stilistica stava entrando in crisi, incalzata dalla storia sociale dell'arte. Albert Boime, con *Art in an Age of Revolution 1750-1800*, faceva convivere le due anime in un impianto rigorosamente marxista in cui gli eventi storici scandivano la narrazione¹⁷. La sua periodizzazione non si articola in funzione degli sviluppi stilistici ma di eventi storici come i *Prerivolutionary conditions*, *The Seven Years' War and Its Aftermath* (1756-c. 1793), *The Industrial Revolution: Post-American Independence Phase*, *The French Revolution*. Le conoscenze sul Settecento erano divenute molto vaste e cominciavano ad incidere anche sulle scansioni periodizzanti.

Quasi dieci anni più tardi Matthew Craske pubblicò un libro, *Art in Europe 1700-1830: A History of the Visual Arts in an Era of Unprecedented Urban Economic Growth*¹⁸, che contestava il valore che la tradizione storiografica aveva attribuito a termini come rococò, neoclassicismo e romanticismo, classificandoli invece come del tutto anacronistici e impossibili da definire. Proponeva di arrivare ad interpretare le opere d'arte e il lavoro degli artisti sulla base dei contesti sociali, economici, culturali in cui avevano operato e del forte sviluppo urbano in cui si erano trovati ad agire. L'autore scriveva di 'visual art' e non semplicemente di arte, perché condivideva l'impegno verso una degerarchizzazione delle manifestazioni visive. Si intendeva valorizzare la coeva pluralità di proposte artistiche anche in virtù di committenze molto diversificate. Un libro di taglio storico-sociale con un forte accento sulla forza propulsiva del mercato. Un libro che proponeva una lettura ancor più decisamente in controtendenza rispetto alla visione bipolare della storiografia delle origini.

¹⁷ A. Boime, *Art in an Age of Revolution 1750-1800*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987.

¹⁸ M. Craske, *Art in Europe 1700-1830: A History of the Visual Arts in an Era of Unprecedented Urban Economic Growth*, Oxford University Press, Oxford 1997.

La grande ed importante mostra di Philadelphia-Houston del 2000, *Art in Rome in the Eighteenth Century*, confermava il giro di boa in atto tra gli specialisti nell'affrontare la lettura del Settecento. In quel caso si esaltava la centralità di Roma, eletta a crocevia internazionale di intelligenze artistiche in cui l'Arcadia avrebbe giocato un ruolo fondamentale¹⁹. Nel mio stesso libro sul Settecento europeo (2000, 2009) ho radicalizzato le scelte di metodo degli ultimissimi decenni, eludendo – senza fatica – le etichette stilistiche e insistendo molto sulla compresenza di una produzione artistica decisamente diversificata anche in relazione all'uso o alle finalità cui le singole opere erano destinate²⁰. Di recente è uscito un libro di Liliana Barroero, *Le Arti e i Lumi. Pittura e scultura da Piranesi a Canova*²¹. Una lettura del periodo articolata e molto documentata in cui giocano un grande ruolo le riviste dell'epoca e le fonti. Un testo che si impegna a comprendere come gli artisti del periodo e i loro più prossimi interpreti valutavano le opere, manifestavano le proprie intenzioni. Molta attenzione anche alle tecniche, alla storiografia coeva, alla letteratura. Barroero condivide con la sottoscritta la portata inquinante delle categorie stilistiche vischiosamente resistenti.

Nonostante tutto, infatti, ancora negli ultimi decenni del secolo scorso e nei primi di questo XXI, molta storiografia e molta manualistica seguivano a reiterare l'uso degli schemi periodizzanti bipolari di natura stilistica, con inevitabili conseguenze sulla interpretazione di quella cultura.

Sul «malessere della classificazione» aveva scritto, già nel 1963, Ernst Gombrich (*Classification and its discontents*)²², nel quale accusava

¹⁹ E. Peters Bowron, J.J. Rishel (eds.), *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Catalogue of the Exhibition (Philadelphia, Museum of Art, Mar. 16-May 28, 2000; Houston, Museum of Fine Arts, June 25-Sept. 17, 2000), Merrell Holberton Publ. in association with Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2000.

²⁰ Personalmente ho scritto a lungo di Settecento, ma in particolare in *Il secolo della ragione e delle rivoluzioni*, Utet, Torino 2000, riedito nel 2009 da Einaudi con il titolo *Le arti nel Settecento europeo*.

²¹ L. Barroero, *Le Arti e i Lumi. Pittura e scultura da Piranesi a Canova*, Einaudi, Torino 2011.

²² E. Gombrich in un saggio del 1963, poi riedito in *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1973, pp. 118-144 (ed. orig. *Norm and Form. Stu-*

gli storici dell'arte di formazione accademica di una eccessiva tendenza ad etichettare e incasellare i fenomeni artistici. Ma Gombrich aveva una grande libertà mentale e metodologica che gli permetteva di vedere in grande.

Come si potrebbero, o dovrebbero aggirare etichettature stilistiche ormai inappropriate, se mai appropriate lo siano state? Sarebbe oltremodo proficuo, a mio parere, indagare con maggiore determinazione sul lessico storico utilizzato dai protagonisti dei periodi che ci si accinge a studiare. Il 'terzo nome del gatto' si annida soprattutto in quelle definizioni. E forse si potrebbe procedere a periodizzare i suddetti segmenti per fasce cronologiche orizzontali, operando secondo il metodo comparativo. Connessioni e disconnessioni tra eventi e protagonisti possono, in tal modo, rivelarsi con maggiore evidenza così come le eccentricità e le parvenze di egemonia, le vischiosità e le infrazioni. Potrebbero emergere più facilmente i tanti 'sguardi' che animano uno stesso periodo. Forse i risultati ci potrebbero sorprendere.

dies in the Art of the Renaissance, Phaidon, London 1966). La rivista francese «Perspective – Revue de l'INHA», n. 4 del 2007, uscito nel 2009, ha dedicato un intero numero al tema delle *periodizzazioni* nella storia dell'arte occidentale.